# LIBROS

> Enrique Vila-Matas

- ***Dietario voluble***
> Enrique Vila-Matas

- ***Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica***
> Margarita Heredia (ed.)

- ***La literatura norteamericana y otros ensayos***
> Cesare Pavese

- ***Rendir el sentido. Filosofía y traducción***
> Juan Arnau

- ***La virgen y el violín***
> Carmen Boullosa

- ***Noviembre***
> Gustave Flaubert

- ***Versos de vida y muerte***
> Amos Oz

- ***La ciudad automática***
> Julio Camba

- ***Memorias biográficas de pintores extraordinarios***
> William Beckford

**DIARIO Y CRÍTICA**

## La generación de Vila-Matas

**Enrique Vila-Matas**
***Dietario voluble***
Anagrama, Barcelona, 2008, 275 pp.

**Margarita Heredia (ed.)**
***Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica***
Candaya, Barcelona, 2007, 474 pp. (Incluye el DVD ***Café con shandy***, una película de Enrique Díaz Álvarez sobre Enrique Vila-Matas.)

El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon.

Ningún otro escritor contemporáneo, al menos en español, ha resultado tan fértil en ese sentido, lo cual es más sorprendente por ser consecuencia de un carácter novelesco y no de una intención apologética. Vila-Matas le ha dado orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que reseñaba Borges. Ha sabido ser Vila-Matas, además, un hombre culto, en el sentido que Julio Ramón Ribeyro, una de sus fuentes de inspiración, le daba a esta expresión en literatura: dominar lo diverso y hacer inteligible el caos que agobia a la mente creativa.

Al otorgarle voz y voto a sus lectores, Vila-Matas nos ha reclutado, en la buena compañía de sus héroes literarios, para su causa, desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) hasta *Dietario voluble*. No es breve la lista de entusiasmos y de mimetismos que reúne, compagina y contrasta. A saber: ha divulgado a Kafka, pero menos al de Deleuze y Guattari (con aquella mala lectura de lo que el praguense entendía por *literatura menor*) que al de Canetti, es decir, al Kafka de sus mujeres, el divulgado en los años setenta con sus correspondencias íntimas, el escritor privado cuyas cartas leían las desdichadas Felice y Milena. Además de darle mantenimiento a los clásicos de Borges (a Melville y su *Bartleby*), el escritor catalán ha acompañado los éxitos de librería de Robert Walser (a quien sacó del invernadero de las solapas y lo convirtió, gracias a *Doctor Pasavento*, en un santo laico), de Georges Perec (uno de los autores que ha decidido doblar, duplicar), de Fernando Pessoa (¿no exige lo vilamatasiano, por principio, que se multipliquen, como los peces, los heterónimos?) y de Witold Gombrowicz, el noble polaco (y verdadero escritor argentino) que pide a gritos regresar a la sombra refrescante que da cierto olvido.

Vila-Matas, también, le ha ofrecido una segunda vida a algunos de los franceses de los años veinte (Paul Morand, Emmanuel Bove, Valery Larbaud, más como narrador que como curador de la lectura), convirtió a Marguerite Duras en una dulce heroína incidental (en *París no se acaba nunca*, 2003) y ha obrado el milagro (gracias, otra vez, a *Doctor Pasavento*, 2005) de devolver a Maurice Blanchot a ese mundo de la literatura del cual nunca debimos dejar que se escapara. Ha extendido su dominio a Rulfo, a Felisberto, a Macedonio... Para Vila-Matas, como para muy pocos escritores españoles, la literatura corre universalmente, de este a oeste, sin otro mandato que esa identificación y asimilación, no sólo con los grandes europeos, como dice Juan Antonio Masoliver Ródenas, sino con los maestros modernos de América Latina.

Como corresponde al modo de nuestros tiempos, Vila-Matas es rápido, rapidísimo. No me extraña que se meta a la red con la misma apetencia con la cual Kafka se iba al cine en Praga. O que, cuando algunos no acabábamos de descubrir a W.G. Sebald, ya lo encontrásemos como personaje suyo. Finalmente, Vila-Matas ha tomado decisiones cuya elegancia literaria le ha sido muy benéfica, como la de formarse lealmente entre los admiradores devotos de Roberto Bolaño (que probablemente haya sido un discípulo suyo) o respetar el libre tránsito de Javier Marías hacia el vecino Reino de Redonda.

Que esta empresa de reconocimiento no provenga de una revista literaria ni del cenáculo de una generación ni de esta o aquella universidad y sus predicaciones teóricas, es la originalidad de Vila-Matas. Se trata de una escuela del gusto que sigue brotando de una obra literaria nutrida del cuento, de la novela, del diario íntimo, del ensayo, del artículo periodístico y de la cita literal traicionada por el escoliasta pero que, pese a las galanterías ocasionales dedicadas más a la vanguardia que al posmodernismo, nace del empeño de un autor tradicional que no desaparece ni se oculta ni deja de escribir aunque a veces escriba, fatalmente, de más.

Escritor canónico y hombre representativo del cambio de siglo, a Vila-Matas (que ya cumplió sesenta años) se le puede halagar diciéndole que no es tanto el autor de una obra como el padre de una literatura, viejo y hermoso elogio. Yo preferiría consignar el asombro que me causa su fertilidad en apariencia inagotable y la manera en que ha esquivado los peligros de profesar un amor monomaníaco por una familia de seres –hijos sin hijos, *sbandys*, *bartlebys* y compañía– que ya pertenecen a la comunidad de sus lectores.

Habiendo leído *Hijos sin bijos* (1993), *Lejos de Veracruz* (1995) y *Bartleby y compañía* (2000), yo pensaba que Vila-Matas era un cuentista felizmente extraviado en la novela, que la forma novelesca propiamente dicha se le resistía. Con *El mal de Montano* (2002) y, sobre todo, con *Doctor Pasavento*, ya no puedo sostener lo mismo: ha domeñado las irregularidades sintácticas de su estilo, borrado la huella de los momentos de hastío y perfeccionado la trama que, contra sus declaraciones antirrealistas, necesita mucho más de lo que pudiera confesar. *Exploradores del abismo* (2007) es un libro de cuentos cuya relativa medianía, proyectada contra *Doctor Pasavento*, explica cómo este admirador de los escritores irregulares ha dominado la novela, quedando pendiente de resolverse la duda formulada recientemente por Rodrigo Fresán (*Letras Libres*, octubre de 2007) sobre si Vila-Matas puede o no puede cambiar.

*Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* motiva una doble convicción: la de estar ante un escritor excepcional y ante un capítulo de la historia literaria contemporánea, dos cosas que no siempre van de la mano. Guiado por la selección realizada por Margarita Heredia, confirmo que el triunfo de Vila-Matas es, en buena medida, un acto de afirmación generacional en ambas orillas del Atlántico. Durante veinte años, en América Latina (Álvaro Enrigue, Fresán, Alan Pauls, Juan Villoro, Bolaño, Roberto Brodsky) y en España (Mercedes Monmany, Masoliver Ródenas, Ignacio Echevarría, José María Pozuelo Yvancos) hemos sido los críticos y los escritores nacidos en la segunda mitad del siglo XX quienes hemos respaldado a Vila-Matas, un autor que entusiasma menos cuando se trata de lectores mayores, excepción hecha de Sergio Pitol y Antonio Tabucchi, y de Maurice Nadeau, excepción que da qué pensar pues el crítico y editor surrealista ha reseñado con entusiasmo *Doctor Pasavento* a sus 95 años.

La sanción obtenida por Vila-Matas es, con todo, más latina (mexicana y argentina, española, francesa, italiana, portuguesa) que anglosajona, más propia de lo que alguna vez fue la *rive gauche* que de las tareas de las universidades inficionadas por el mal francés, si a los artículos y ensayos recogidos en *Vila-Matas portátil* nos atenemos. Vila-Matas, dice Villoro (el más lúcido de sus lectores mexicanos), se ha dedicado a los autores que dejan de escribir y a los enfermos de literatura, convencido de que sólo lo portátil, la gesta del libro de bolsillo, puede competir con el mito de la biblioteca. Villoro lo retrata leyendo en la iluminada ventana en fuga de un tren que atraviesa la noche. Quien empezó por ser un autor de culto se transformó en un éxito de librería y alcanzó casi todos los premios literarios del orbe sin ver mermado su capital en el desprestigio mediático, logrando, como bien dice Masoliver Ródenas (el más dedicado de sus lectores peninsulares), conservar la trascendencia de la literatura sin trucarla en solemnidad.

Esa hipersensibilidad es la pantalla sobre la cual está escrito *Dietario voluble*, donde aparece un Vila-Matas más belicoso, insistente en la refutación de los críticos que han echado en falta, de sus libros, nada menos que la vida tal cual la entienden los realistas, como el mundo de las vísceras. Aparece, en ese humor sanguíneo, un diarista preocupado por la política española, un erudito en las andanzas de Tricky Dick –el presidente Nixon– o un intelectual que se niega a profetizar sobre la muerte del libro, como se declara incapaz de saber cuál será el próximo resultado de su equipo de futbol. Al repertorio se suman Boswell y Pavese, Godard, Kaurismäki y Ganivet (por ser ambos ingenios finlandeses), Erasmo de Rotterdam y Savater de San Sebastián, a quienes, dado el modo de composición vilamatasiano, probablemente nos volveremos a encontrar en un cuento, en una novela.

En *Dietario voluble*, como se supone que lo hacen los criminales, Vila-Matas regresa al lugar del crimen, a la obra citada y a la cita que relee y reescribe una y mil veces, hasta que la cita se convierte, imprudente, en obra suya. Nos recuerda Daniel Sada, en *Vila-Matas portátil*, que "en la literatura no hay nada nuevo, salvo lo que se ha olvidado", por lo cual, creo, el diario literario, que rara vez es del todo íntimo, se nutre de esa inextinguible zona del olvido, continente que se va ensanchando, paradójicamente, en la medida en que leemos más. Ése es el sentido de un dietario como el de Vila-Matas.

Por su factura –artículos presentados en forma de diario– *Dietario voluble* facilita un recorrido por la cocina literaria de una primera persona que, por su maleabilidad, da al lector la impresión, a veces falsa, de entregar toda la información posible sobre el autor. Pauls, hablando sobre *Doctor Pasavento* en un ensayo recogido en *Vila-Matas portátil*, explica cómo en el narrador de Barcelona la primera persona no es el yo sino su némesis o su antídoto. Por ello, en *Dietario voluble* aparece un escritor profesional que, en posesión de todas sus manías, ya no reconoce, en una librería de Saint-Germain-des-Prés, a quienes algún día fueron sus personajes, pues éstos, enfebrecidos por una segunda naturaleza, aspiran a una nueva vida, como el propio Vila-Matas, a quien un percance de salud, en 2006, lo colocó en un derrotero de autoconocimiento cuyas consecuencias literarias me parecen aún impredecibles. No en balde, en esa indecisión, presenta, *pierremenardianamente*, ese episodio de hospitalización como cuento en *Exploradores del abismo* y como fragmento de vida en *Dietario voluble*. En este último libro Vila-Matas da noticia, citando a Julien Gracq, del gasto vital que cuesta una obra como la suya, que no es, como creerían algunos, solamente una forma en extremo simpática de literatura sobre la literatura.

Al describir a los *bikikomori*, los solteros parásitos catalogados en Japón como esos seres que vegetan durante eternidades en casa de sus padres atados a la computadora y a la televisión, Vila-Matas acaba por darle al *Dietario voluble* esa consistencia vital que no puede dejarme indiferente. Regresando del tiempo cerrado por *Doctor Pasavento*, el tiempo de la gran novela, Vila-Matas asume en *Dietario voluble* que su obra es parásita de su obra y que ello puede ser visto, por algunos lectores, como una forma de trascendencia, y por otros, como una afectación, un exhibicionismo. Este último resquemor tiene su razón de ser: no había habido entre nosotros, desde Ramón Gómez de la Serna, un escritor cuya individualidad sea tan proteica y a la vez, cosa curiosa, tan mimética como Enrique Vila-Matas. –

–Christopher Domínguez Michael

ENSAYO

## Para la poética de la ficción

**Cesare Pavese**
***La literatura norteamericana y otros ensayos***
**Traducción de Elcio di Fiori**
**Lumen, Barcelona, 2008, 454 pp.**

De forma póstuma, Einaudi publica en 1951, con un jugoso prólogo de Italo Calvino, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, un florilegio con los más distinguidos artículos del autor de *Un bello verano* escritos entre 1930 y 1950 sobre su adorada literatura norteamericana, las relaciones entre literatura y sociedad (entre creación literaria y compromiso político) y la teoría de la expresión poética, un volumen que Calvino enseguida entendió como la autobiografía intelectual de Pavese, que contribuye a establecer las bases de lo que décadas más tarde se dio en llamar *world literature* –por encima del sistema de literaturas nacionales opera una macroestructura promiscua de tradiciones trenzadas– y, por encima de todo, que revela las inacabables virtudes del autor piamontés como lector –lean su primoroso artículo "Leer"– estimuladas por su oficio de traductor y, desde 1937, de editor en Einaudi, seleccionando buenos libros de narrativa, poesía y ensayo extranjeros y gestionando sus traducciones en la editorial de Turín. *La literatura norteamericana y otros ensayos*, felizmente reeditada ahora con todos los honores, es un modelo de lectura perspicaz y de amplitud de horizontes artísticos concebido, en su mayor parte, en una época en la que los creadores italianos escribían bajo el yugo del fascismo pacato y censor –piense el lector que, en 1926, el subsecretario de Bellas Artes advierte que ¡será perseguido por la ley quien imite el estilo de un extranjero!–, un régimen que estrechaba el panorama intelectual de entreguerras y pedía a gritos un espacio estimulante y redentor que para los escritores italianos se encarnó en la literatura norteamericana, más próxima desde que en 1941 Elio Vittorini publicó en Bompiani *Americana*, la célebre antología de cuentos y fragmentos de novela desde Washington Irving a John Fante, con traducciones de Moravia, Vittorini, Pavese o Montale, un volumen de verdadera enjundia que significó la madurez del mito italiano de Norteamérica como tierra de promisión intelectual y la obra, claro está, que avaló y le dio carta de naturaleza a *La literatura norteamericana y otros ensayos*, una obra adscrita al llamado *mito de América* que iluminó la obra de Vittorini, Moravia o Pavese desde que este último publicara su ensayo acerca de Sinclair Lewis, en 1930, hasta su suicidio, veinte años más tarde, en el funesto hotel de Turín.

Pavese quedó deslumbrado por la poesía audaz de Walt Whitman, muy presente a lo largo y ancho del volumen que nos ocupa, y enseguida se consagró a la traducción de títulos bien significativos de la modernidad narrativa anglosajona, *Nuestro señor Wrenn*, de Sinclair Lewis, en 1931, e inmediatamente *Moby Dick*, de Herman Melville, uno de sus ídolos literarios (también tradujo *Benito Cereno*), y *Arroz negro* de Sherwood Anderson, en 1932, y más tarde *Retrato del artista adolescente* de Joyce, en 1934 y para Frassinelli, dos obras maestras de John Dos Passos, *Paralelo 42* en 1935 y *Un montón de dinero* en 1937, ambas en Mondadori, y la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, en 1938. Adalid de la renovación artística, lector sumamente atento a las novedades de otros mercados y tradiciones narrativas y valedor del estilo por encima de cualquier otro aspecto literario –"¿Hay que concluir que en la narrativa todo es estilo, como en la natación? Evidentemente; pero siempre y cuando por estilo se entienda toda la composición (palabras, pasajes, punto de vista, ritmo y recurrencias)", escribe en su celebérrimo artículo "Narrar es monótono"–, Pavese impulsó la traducción de autores de estilo palmario y novedoso, como William

Saroyan, Malcolm Lowry, cuyo *Bajo el volcán* recomendó a Einaudi pocos meses después de que apareciera la edición original, o Hemingway, uno de los autores a los que más respetó, de cuyas traducciones se pudo ocupar durante un tiempo, encargando las de *Los cuarenta y nueve relatos*, *Verdes colinas de África* o *Adiós a las armas*, y al que le dedica una jocosa carta imaginaria en *El oficio de vivir* ("Did you ever seen Piadmontese hills? You'd like them. Yours, C.P.").

Pavese encareció siempre la técnica narrativa del escritor. En *El oficio de vivir* habla de "la técnica moderna de los varios personajes de novela que se autobiografían todos ellos" refiriéndose a *Mientras agonizo*, y constata que "el artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre", de ahí su admiración por William Faulkner (anota la frase central de *El ruido y la furia* a modo de homenaje espontáneo en carta al camarada Pintor de 1943, "la vida aquí es un *tale told by an idiot...*"), y su manejo excepcional del monólogo interior, del punto de vista y de la imaginería, si bien la narrativa del autor de *Santuario*, al que dedica un magnífico artículo, esencialmente representa para Pavese el alejamiento radical del naturalismo de la mano de ciertas inflexiones del punto de vista –"¿Por qué el realismo naturalístico-psicológico no te basta? Porque es demasiado pobre. No se trata de descubrir una nueva realidad psicológica, sino de *multiplicar los puntos de vista*, que revelarán una gran riqueza", anota en *El oficio de vivir*– y al mismo tiempo una concepción mítica y simbólica de la novela como la que vertebra su propia obra, y el empleo en la narrativa sin escrúpulos estéticos de ningún tipo de *slang*, de habla dialectal. Del mismo modo, aprendió de *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain, las complejidades del tiempo narrativo, un parámetro esencial en el *realismo simbólico* con el que quiso siempre definir su estilo.

Su crepuscular *La luna y las hogueras* (1950) abraza América en su espacio ficcional porque América estuvo en el espacio mental del autor de *El diablo en las colinas* desde los *westerns* que vio de jovencito a sus lecturas de Whitman y su pasión por la joven actriz Constance Dowling, que pudo haberle acercado a De Sica como guionista y, por qué no, haberle permitido viajar por fin a los Estados Unidos. En cualquier caso, *La literatura norteamericana y otros ensayos* es mucho más que la bibliografía oficial del americanismo literario y cultural de Pavese –incluye artículos sobre Lewis, Anderson, Lee Masters, Melville, Dos Passos, Whitman, Faulkner o Stein, al margen de textos sobre clásicos ingleses como Defoe, Dickens, Stevenson o Conrad: es por encima de todo un volumen de referencia si se pretende entender la multiculturalidad, el trasiego comparatista en sus albores o el proceso de enriquecimiento de un estilo literario, y constituye también una reflexión en torno a la cultura encerrada en la ergástula de la política ("El fascismo y la cultura", "El comunismo y los intelectuales"), una prueba irrefutable de aquel axioma que establece que todo buen escritor es antes un buen lector, y un caleidoscópico ensayo acerca de la creación literaria por encima de lindes geográficas y de límites culturales y lingüísticos, precisamente porque, como el propio Pavese escribe en su sagaz artículo "Leer", "todo es lenguaje en un escritor que lo sea de veras". –

–Javier Aparicio Maydeu

ENSAYO

# De las ruinas del presente a las terrazas de Babel

**Juan Arnau**
***Rendir el sentido. Filosofía y traducción***
**Editorial Pre-Textos, España, 2008, pp. 188**

Cada libro tiene un destino. El destino a su vez se nos insinúa como un libro inconcebible, en movimiento perpetuo. El libro real, el libro del destino es, por supuesto, un libro políglota. Entre sus líneas se oyen quebrarse las letras de todos los idiomas, se escuchan los chasquidos de todas las lenguas –aun de aquellas que están a punto de extinción como el zoque ayapaneco en Tabasco, México, cuya palabra agoniza en labios de dos o tres hablantes sobrevivientes. El eco formado por esos chasquidos produce un fondo oscuro, sordo, una bóveda insondable contra la cual se recorta un relámpago que parece unir todos los fragmentos dispersos del mundo imantándolos bajo su luz.

Es sabido que las lenguas desaparecen a un ritmo vertiginoso, como consta en el proyecto interdisciplinario "Voces duraderas" que está intentando elaborar una suerte de testamento lingüístico del planeta, según informa *The New York Times*[1], ¿Habrá algún mensaje oculto en el hecho de que las preocupaciones filosóficas en torno a la traducción coincidan con el proceso acelerado de extinción de las lenguas?

Estas pulsaciones vienen a la tinta motivadas por el ceñido pero audaz libro del español Juan Arnau, *Rendir el sentido. Filosofía y traducción*, quien es astrofísico de formación original y doctor en filosofía sánscrita, como prueba su traducción y estudio de *N g rjuna* publicados en tres libros: *Fundamentos de la vía media y Abandono de la discusión de N g rjuna*[2] y *La palabra frente al vacío. Filosofía de N g rjuna*.[3]

Tres tradiciones sobre la traducción entrevera Arnau en su tratado: la cabalística, la francesa y la inglesa. Tres saberes, el científico, el teológico, el literario y filológico. El libro puede leerse como una suerte de paseo didáctico por el museo conceptual desplegado por los debates filosóficos en torno a la traducción (Rorty, Benjamin, Blanchot, Wittgenstein).

1 Anna Grau, "La torre de Babel se viene abajo", en el periódico ABC, sección Ciencia y Futuro, jueves 30 de septiembre de 2007, p. 38.

2 *Fundamentos de la vía media. N g rjuna*, edición y traducción del sánscrito de Juan Arnau Navarro, Editorial Siruela, Madrid, 2004. *Abandono de la discusión*, Siruela, Madrid 2006.

3 *La palabra frente al vacío. Filosofía de N g rjuna*, Juan Arnau, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 2005, pp. 347.

*Rendir el sentido* es un título que se presta a varias lecturas: la primera es la de entregar o transmitir el sentido, pero habría otra lección que nos llevaría a pensar en la derrota del sentido, su fracaso o abatimiento en la vacuidad. El libro de Arnau gira como un péndulo entre estos dos polos.

Desde este rincón de Hispanoamérica llamado México –para cuyos ojos Europa está al oriente y hacia el occidente Asia–, la lectura de *Rendir el sentido* ha reanimado en cierta región de mi mente el presagio del pensamiento surgido desde América y España en torno precisamente a la traducción. Acaso porque considere al continente bautizado en honor del geógrafo Vespuccio un territorio elegido y como dueño de una misión espiritual, acaso porque esta región ha sido por definición, y a lo largo de su historia, un vivero y un yacimiento de los hechos relativos a la traducción, y porque su existencia misma –la invención americana– responde a un conjunto de procesos de intenso intercambio espiritual e intelectual que sólo se pueden intentar observar desde los miradores elevados de la teoría o la filosofía de la traducción. Todo esto con el objeto de buscar asomarnos al espejo cultural interior desde el cual los libros y los destinos americanos se reflejan hasta el vértigo y la náusea. Desde esta perspectiva el libro de Arnau resulta una buena guía para situar al lector en el mapa filosófico del debate en torno a la traducción.

## II

El de la traducción es un tema evasivo y resbaloso que compromete en lo más profundo un debate en torno a la ética: ¿es viable, en el siglo XXI, pensar en universales? Y si sí, ¿cómo aproximarse a ellos?

Tengo el libro de Arnau en un librero junto a algunos otros en torno al tema. Los más recientes, relativamente, son: *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* de Nora Catelli y Marietta Gargatagli[4] y *Literatura en traducción. Versiones españolas de autores americanos del s. XIX* de J. J. Lanero y Secundiro Villoria.[5] Otro volumen de gran interés para reconstruir la historia de la traducción en el confín ibérico es el breve y apasionante libro de Clara Foz, *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*[6], donde se hace una presentación admirable de los maestros traductores que compusieron la célebre Escuela de Toledo. Más allá también se aloja la revista *Armas y letras* que contiene un dossier en torno al tema de "El ejercicio de la traducción: un acercamiento a la escritura" de Raúl Olvera Mijares,[7] entre otros pliegos, folletos, papeles, libros, mamotretos...

## III

Al traducir el libro de George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción* me llamó poderosamente la atención la ausencia en sus páginas de la cultura literaria española e hispanoamericana. Si no recuerdo mal, Steiner sólo menciona a Ortega y Gasset, Borges y Octavio Paz. A su penetrante mirada escapó, increíblemente, el gran conflicto en torno a la traducción que desgarra a las culturas iberoamericanas: desde la edad dorada de la convivencia entre moros, judíos y cristianos en la España de Al-Andaluz y la gloriosa escuela de traductores de Toledo hasta la expulsión de los judíos, el descubrimiento y conquista de las Américas, la evangelización políglota de los indígenas, la llamada conquista espiritual, es decir, la conquista cumplida a través de la traducción y de las formas del arte, hasta los episodios en el siglo XX de la emigración forzosa hacia los pagos americanos de la España republicana (que entrañó un singular proceso de traducción *dentro* de la misma lengua, un fértil contraste entre las variantes de un *mismo* idioma), para no hablar del éxodo de los mexicanos hacia el espejismo de Usamérica... o del éxodo de los centroamericanos paupérrimos hacia el peligroso El Dorado azteca...

## IV

El libro de Juan Arnau no toca ninguno de estos puntos ni es su propósito. Algo de esta temática se condensa en el libro-biblioteca *El tabaco que fumaba Plinio* subtitulado "Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros".

El de la traducción es un tema indisociablemente ligado al de la otredad, al de la reflexión sobre el otro. También está relacionado con una economía de lo sustituible. Y, como dice Paul Ricoeur, es "ese carácter sustituible" lo que está implicado "en la noción psicoanalítica de "sentido"; "decir que el sueño tiene un sentido no es designar lo que significa en apariencia" sino apuntar hacia "el sentido latente que hay que restituir. Por eso es preciso interpretar"[8]. Hablar de sentido es invocar al sueño, y más precisamente en este caso, al sueño de la cultura que se define como un sueño de las fronteras o entre las fronteras y que compromete la unidad orgánica o teológica de la especie llamada humana. De ahí la resonancia filosófica y ética del debate filosófico en torno al tema de la traducción.

Juan Arnau, eminente estudioso del sánscrito y de la vacuidad en Nāgārjuna estaría espléndidamente situado para realizar una reflexión sobre estos temas que acaso se cumpla en un futuro libro que podríamos intitular tentativamente "Rendir los sentidos". Filosofía, otredad y traducción. Pero, más allá de estas órbitas ampulosas y un *sí es no es* melodramáticos, debe reconocerse que el libro de Juan Arnau en torno a la filosofía y a la traducción es capaz de concentrar este debate magnético con la limpieza y elegancia del que conoce y calibra la radiación de fondo activa en el espacio interestelar. –

– Adolfo Castañón

4 Nora Catelli y Marietta Gargatagli, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros.* Ediciones del Serbal, Colección "La estrella polar", Madrid, España, 1998, pp. 446.

5 J. J. Lanero y Secundiro Villoria, *Literatura en traducción. Versiones españolas de autores americanos del s. XIX.* Universidad de León. Secretariado de publicaciones, 1996, pp. 205.

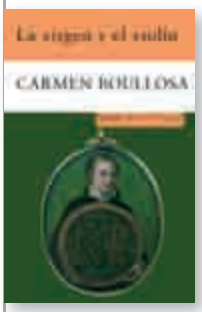
6 Clara Foz, *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII.* Gedisa editorial, colección Lea, España, 2000.

7 "El ejercicio de la traducción: un acercamiento a la escritura" de Raúl Olvera Mijares en *Armas y letras,* octubre-diciembre, núm. 61, 2007, p. 8-13.

8 Paul Ricoeur, «Psychanalyse et art», *Écrits et conférences 1,* Seuil, París, 2008, p. 239.

NOVELA

# Los ojos de Sofonisba




**Carmen Boullosa**
***La virgen y el violín***
**Siruela, Madrid, 252 pp.**

A mediados del siglo XVI, cuando la pintora Sofonisba Anguissola contaba con veintidós años, dibujó para Miguel Ángel el *Niño mordido por cangrejo*, obra con la que el maestro reconoció su talento. Cuentan que desde entonces el mismo Miguel Ángel revisaba los bosquejos de Sofonisba y le aconsejaba sobre su estilo. Un estilo que tuvo que desarrollar prácticamente en soledad, ya que su condición de mujer le impedía asistir a cursos de anatomía o dibujar desnudos del natural, además los Anguissola pertenecían a la baja nobleza italiana y se consideraba indigno que participara en talleres o que vendiera sus propias obras. Sofonisba cultivó una nueva manera de retratar diseñando composiciones en las que sus personajes posaban informalmente. Ella utilizó a los miembros de su propia familia como modelos. Era la mayor de siete hermanos. Su padre se preocupó por la educación de sus hijas, algo bastante excepcional para la época, y tanto Sofonisba como sus hermanas fueron instruidas en Latín, Música y Bellas Artes. Así fue como las Anguissolas empezaron a pintar, aunque de ellas la única que llegó a destacar fue Sofonisba. Su fama le llevó a recibir una invitación de la Corte de Felipe II en donde vivió muchos años como dama de la reina y pintora real. En aquella época realizó gran cantidad de retratos oficiales, algunos de los cuales fueron injustamente atribuidos al pintor Alonso Sánchez Coello durante muchos años. Tal es el caso del retrato de Felipe II en mediana edad.

Lamentablemente la historia ha procurado sepultar a las mujeres y sólo en los últimos años se ha ido rescatando la autoría de obras que, atribuidas a Zurbarán, Pacheco o Tiziano entre otros, constituyen parte del legado de Sofonisba Anguissola. Pero citando a Carmen Boullosa: "Si los siglos le arrebataron la gloria no fue porque Sofonisba Anguissola pintara como un camaleón. Su espíritu es inimitable. Esta novela se suma a lo que los amantes de su obra vienen intentando hacer desde hace cien años: restaurar su lugar en la historia del arte." *La virgen y el violín* rescata además el ambiente de hace quinientos años en donde no sólo pintoras sino también escritoras hicieron valer su talento, a pesar del silencio histórico al que se vieron condenadas durante tantos años. Se agradece por tanto el trabajo de investigación que hace de este libro no sólo una gran novela, sino un importante documento de resistencia a la presión machista y patriarcal que ha insistido en enterrar nombres como los de la escritora y pensadora veronesa Issota Nogarola o la también pintora de corte –esta vez, de la corte inglesa– flamenca Levinia Teerlink.

Carmen Boullosa nos adentra en la apasionante vida de la artista valiéndose del artificio de un personaje enamorado: Renzo Klotz, vecino de Sofonisba y su más entusiasta seguidor. Ambos son los protagonistas de una trágica historia de amor. Los dos son naturales de la ciudad de Cremona en Lombardía. Allí crecieron los Anguissola y allí nació también el primer Stradivarius:de ahí el título. La pintora lombarda se casó muy tarde, en 1571, tras la muerte de Isabel de Valois cuando Felipe II arregla su matrimonio. Con estilo directo y cercano la autora conduce al lector por la sinuosa línea de la ficción histórica. Nadie debería llamarse a engaño, *La virgen y el violín* es una obra literaria que se instala en el Renacimiento para narrar las tribulaciones de unos personajes que un día poblaron, o no, Europa. La narradora de esta ficción es una cronista ubicua que no revela su identidad pero que sigue minuciosamente los pasos de Sofonisba y de quien tal vez más la quiso, el hacedor de violines, el joven y literario Renzo. Así vive la Sofonisba de Boullosa que palpita en las páginas y se dibuja en la imaginación plástica del lector dirigida por el medallón de la portada. Se trata de un autorretrato sobre fondo verde en el que destacan los ojos enormes y ávidos de Sofonisba y el misterio del escudo que sostiene con las iniciales R y K, primer pretexto que le sirvió a Boullosa para encender su imaginación y crear a Renzo. En esta cuidadísima edición de Siruela encontramos también reproducciones de tres cuadros paradigmáticos de la italiana: *La partida de ajedrez*, *Retrato de Elena Anguissola* y *La dama del armiño*.

A Sofonisba se le atribuye la frase: "La vida está llena de sorpresas, intento capturar estos preciosos momentos con los ojos bien abiertos." Muchos elementos pueblan *La virgen y el violín*: el lenguaje plástico convive con el literario, la crónica en prosa con la crónica cantada de Magdalena la africana, y la tercera persona con el género epistolar. El lector que se adentre en esta aventura deberá hacerlo también con los ojos de Sofonisba; bien abiertos. –

– María del Mar Gómez

NOVELA

# La educación literaria

**Gustave Flaubert**
***Noviembre***
**Traducción de Olalla García, Introducción de Lluís Ma. Todó, Impedimenta, Madrid, 2007, 140 pp.**

Una historia obscena.

Él, Gustave Flaubert, tiene 18 años y está de paso en Marsella.

Ella, Eulalie Foucaud, tiene 35 y trabaja en el pequeño hotel que su madre administra en la ciudad.

Cuando él visita el hotel después de asolearse en las playas del Mediterráneo, es arrastrado a la habitación de ella y ambos se besan. Esa noche ella se desliza en la cama de él y, como contará Flaubert a los hermanos Goncourt, "empieza chupando".

Es la única vez que ella y él se ven pero ambos intercambian, durante meses, exaltadas cartas.

Uno de esos días él confiesa en su diario: "Escribí una carta de amor, para escribir, no porque ame." Años más tarde dirá a Louis Colet: "Me esforcé en amar a Eulalie, para practicar mi estilo."

Ese propósito, practicar el estilo, parece ser el móvil de *Noviembre*. Escrita en 1842, cuando Flaubert tenía apenas veinte años, esta novela no parece tener otro objeto que el de ejercitar la escritura, gastadamente romántica, del joven. Su anécdota es mínima y trivial: el encuentro de un adolescente con una prostituta, el sobado malestar de ambos, los repetidos sollozos werntherianos. Su desarrollo dramático es casi nulo: ocurre apenas nada y todo es digresión y cháchara. Si el Flaubert maduro desaparece de sus obras y jamás opina, el joven Flaubert está en todos los rincones de esta novela: juzga, confiesa, gesticula profusamente. Si el autor de *Bouvard y Pécucbet* (1881) refuta la idiotez burguesa, el escritor de *Noviembre* (y de *Memorias de un loco*, obra aún más precoz, 1838) suscribe todos y cada uno de los tópicos de la cacharrería romántica: las "lágrimas sublimes", el "amor de los ángeles", el "demonio de la carne", el "culmen del primer amor", la dicha de... los "cabellos regalados e intercambiados" entre amantes.

Se acostumbra considerar estos libros (*Memorias de un loco*, *Noviembre* y la primera versión de *La educación sentimental,* todos publicados póstumamente) obras incipientes, no fallidas. Se acostumbra, también, señalar las leves semejanzas entre estos relatos y las novelas ya adultas. Procedamos de modo contrario: digamos que *Noviembre* es una obra menor, sobradamente malograda, y que es mucha la distancia que la separa de, por ejemplo, *Madame Bovary* (1857). Para decirlo llanamente, son muchos sus defectos: una accidentada primera parte, una prosa declamatoria y sobreadjetivada, el tono meloso, las demasiadas digresiones, las cascadas convenciones románticas. Lejos están la ironía, la neutralidad del narrador, el estilo libre indirecto y las demás herramientas con que Flaubert escribirá, ya curado de la enfermedad romántica, las desventuras de Emma. De hecho, si estos dos libros –*Noviembre* y *Madame Bovary*– no llevaran impresos los mismos nombre y apellido en la portada, uno jamás deduciría que fueron escritos por el mismo autor. (Borges alegaba que, si no lo supiéramos previamente, tampoco podríamos suponer que una misma mano escribió *Madame Bovary* y *Salambó*.) Nada grave: la pobreza de una obra devela la plenitud de las otras.

Poco importa que un jovencito normando, enfermizo y seguidor de Byron, haya cometido una novela ilegible. Importa que ya entonces, 1842, la imaginación romántica era un lastre. *Noviembre* es un fracaso tan rotundo que desvela algo más que la inexperiencia de su autor: denota la crisis del romanticismo. Qué mejor ejemplo que éste: el escritor más impetuoso de su generación, llamado a transformar la narrativa, emplea la sensibilidad romántica y ésta no le sirve. En vez de expresar la impaciencia del autor, las locuciones románticas se inflan y flotan abúlicamente. Cuando el joven repite las palabras de sus héroes, no recoge ya la intensidad de éstos, sólo el énfasis, los ademanes. Es una fortuna que Flaubert, abandonado el culto a la noche, haya expuesto su alma al sol (las almas secas, afirma Heráclito, son superiores). Es una suerte que los desvergonzados libros del gran Balzac lo hayan convencido de la certeza básica del realismo: hay más grandeza en lo prosaico que en lo sublime.

Si uno lee *Noviembre* a la par que la correspondencia del francés, uno puede decir: así escribía Flaubert. Así: con la mano suelta, voluptuosamente, pleno de imágenes. Ahora, si uno lee *La educación sentimental* (1869) o *Bouvard y Pécucbet*, uno descubre lo contrario: una prosa ascética, rigurosa, cada vez más desprovista de imágenes y adjetivos. Pasa que el mejor Flaubert –el de las novelas maduras y los *Tres cuentos* (1877)– escribe *contra sí mismo*: en lugar de soltar la mano, reprime su primer impulso –y el segundo y el tercero– y trabaja casi aritméticamente cada frase. Todo esto se sabe pero da gusto repetirlo: Flaubert es el santo de todos los que nos empeñamos en paliar nuestra falta de genio con esfuerzo, y cada frase suya supone un combate. Hay que leer *Madame Bovary*, los dos o tres fragmentos de *Madame Bovary* en que el narrador resbala y protagoniza, para notar el esfuerzo que le supuso a Flaubert contener su propia voz. Hay que leer *Noviembre* y compararla con, digamos, *Salambó* (1962) para confirmar que debemos la novela moderna a un hombre que se resistió, no sin pena, a escribir *naturalmente*.

Se podría referir, para terminar, el episodio biográfico (otro encuentro amoroso, una prostituta) que anima puerilmente a esta novela. Confieso, sin embargo, que me da pereza imaginar a ese Flaubert, adolescente y afiebrado, lo mismo que al joven que transcribe poco después sus experiencias. Prefiero

imaginar a otro Flaubert, apenas posterior: no ya quien escribe *Noviembre* sino el que, unos meses más tarde, relee desencantado su obra. Eso me interesa: la decepción, el momento en que Flaubert descubre que ha tropezado, que deberá trabajar inusitadamente para crear un libro válido. Uno es, sobre todo, un lector de sí mismo y acaso nadie se haya leído con más rigor que Flaubert: cuando repasa sus obras juveniles, advierte su fracaso pero también el cansancio de una sensibilidad y de un dialecto; repara en esos puntos donde su estilo es mera afectación y recorta severamente; donde nota la crisis de una tradición percibe también el despegue de otra. Es como si Flaubert adquiriera en ese instante, ante el mapa de su propia escritura, la aptitud que Bouvard y Pécuchet alcanzan en el octavo capítulo de la novela que habitan: "Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla."

Escribe James Wood:"Los novelistas deberían agradecer a Flaubert del mismo modo que los poetas agradecen a la primavera: todo comienza otra vez con él." ⎵

– Rafael Lemus

NOVELA

# Leer la imaginación

**Amos Oz**
***Versos de vida y muerte***
**trad. Raquel García Lozano, Siruela, Madrid, 2008, 127 pp.**

Imaginar es una forma de comprender. Al escuchar el fragmento de una conversación, una frase suelta, una risa o un gemido, podemos imaginar una historia. Al observar a un peatón, una cara, un gesto o una mirada, podemos imaginar una vida. Vemos, por ejemplo, a un hombre en la calle. Desplaza su peso de una pierna a otra, enrolla y desenrolla un periódico mientras espera cruzar la calle. Ese hombre, además de un periódico bajo el brazo, tiene una esposa. Tiene un departamento, un trabajo y hasta es autor de un libro. Como si la vida de ese hombre estuviese hecha de muros de cristal. Pero ¿por qué imaginamos historias, vidas? Tal vez porque imaginar es una forma de comprender, por ejemplo, a un desconocido. Imaginar es, sobre todo, una forma de comprender lo desconocido.

Imaginar es la ficción de todos los días. Es un receso de la vida real, uno que puede ser soleado o tormentoso. Aquí, una de sus características: la imaginación llega lejos, llega al extremo que quiere. Porque ir allá, volar inmóvil, es natural y necesario. Pero, por obvio que suene, una cosa es imaginar la vida de un hombre que cruza la calle y otra es llevarlo a la literatura. *Versos de vida y muerte* de Amos Oz (Jerusalén, 1939) lo hace.

La historia de un hombre que imagina las vidas de otros. El protagonista apenas ve algunos rasgos, imagina y narra las historias. La anécdota ocurre en el decurso de algunas horas, de la tarde a la madrugada, mientras la mente del protagonista viaja al minuto que quiere de otras vidas. El narrador, un autor de 42 años, antes de ir a una velada literaria hace una parada en una cafetería. Imagina el primer amor de la mesera que lo atiende. Su primer novio la llamaba Gogog en la cama, y por las noches, en un cuarto de hotel, le abría los labios con la punta de la nariz. ¿Qué desata éstas y otras minucias de la vida de la mesera? Ella sólo limpia una mesa que continúa pegajosa incluso después de secarla con un trapo. La misma suerte corren dos hombres en la mesa contigua, el protagonista los nombra, les inventa una charla y, de paso, una vida. Abandona el café con un inventario de más de tres historias. Llega al centro cultural donde se presentará y debatirá un libro de su autoría. El público que asiste a la velada ya está condenado a ofrecer los detalles de su vida íntima.

Tal cual. Desde la mesa, el protagonista, un autor sin nombre, a partir de una risa socarrona, esboza a un político de segunda fila que vive con su madre. Lo llama Arnold Bartok. La recitadora de algunos fragmentos de la novela que se presenta, Ruhele Reznick, colecciona cajas de cerillos de hoteles internacionales. Yuval Dahán, sentado, escuchando la lectura, es un joven poeta cuyos primeros versos firma con la mano temblorosa cambiando su apellido. Yeruham Shadmati, un erudito que comparte la mesa con el autor, suele lamer con toda la lengua el pegamento al reverso de los sobres. Así, uno y otro, con apenas algunos trazos, hacen un *striptease* de todos los pasos que los llevaron a desparramarse en esa silla. Al salir a la calle pasa lo mismo con otros peatones. Mientras uno y otro ganan nombres y apellidos, el autor y narrador no tiene nombre. Así como Dios, ese innombrable, es aquello que crea, el autor, despojado de nombre, es la suma de los personajes que inventa. El autor es lo que imagina.

En este caso, la anécdota es la forma: la estructura obedece a la conducta de la imaginación. El narrador presta los puntos de vista necesarios, vemos todas las caras de la perinola, todos toman voz. Esta novela se vale de todas las voces y todos los tiempos para contar. Una lectura de la imaginación y sus pliegues. Aquí, su luminosidad. Como en un paseo, las historias imaginadas por el autor toman las desviaciones necesarias para llegar a los detalles que dan vida a los personajes –esas nimiedades que toman la vida para comprimirla en unas líneas. Pero hay desviaciones, no atajos. Los personajes, en la mente del autor, se relacionan. Todos, tanto en la cafetería como el público en la velada literaria, tienen que ver. Llega lejos para relacionarlos y este es un punto ciego. ¿Por qué todos están relacionados? Éste, un capricho de la imaginación, hace que la novela tenga un punto débil. La luz, allí, enceguece.

Oz, con esta novela, se erige como un esteta de la imaginación. Desde los márgenes de la literatura –que si la cafe-

tería, que si la presentación de un libro–retrata a un autor que imagina historias, y ésa es la trama y su forma. Desde la periferia de los libros, escribe un libro. En otras palabras, donde apenas hay una varita, Oz incendia los rasgos para que ardan alto las historias. Desde un descampado estéril, los bordes de la literatura y la imaginación como moneda corriente, Oz presenta una novela fértil. Y arroja una pregunta al lector, que, cortesía de la casa, responde. ¿Para qué escribir lo que se imagina? Para eso, para que exista. –

– Brenda Lozano

VIAJES

## Viajero perplejo

**Julio Camba**
***La ciudad automática***
**Alhena Media, Barcelona, 2008, 165 pp.**

Fue César González Ruano quien dijo que Julio Camba (Vilanova de Arousa, 1884-Madrid, 1962) tenía la capacidad de convertir la anécdota en categoría filosófica. En una época en que ser periodista era poca cosa desde el punto de vista de los literatos, el también magnífico periodista y escritor tal vez consideró necesario ponderar la originalidad de esa escritura amiga que se resistía a quedar encajonada tanto en los ecos del pasado noventayochista como en los aires de renovación modernistas que atravesaban las letras españolas. Mantuvo relación con los grandes de su época, desde Rubén Darío hasta Valle Inclán, y Unamuno afirmó que no había entre los escritores españoles del momento quien emplease con más precisión y gracia la lengua de Cervantes, pero Julio Camba quiso ser periodista, sólo periodista y nada más que periodista. En el presente, a décadas de distancia del momento de su concepción, no se hace necesaria la adjetivación de González Ruano, porque, si bien el contenido de algunos de sus artículos desentona en los bienpensantes y políticamente correctos oídos postmodernos, el estilo y la literatura de Julio Camba han conseguido superar la prueba de la edad. ¡Y de qué modo!

Julio Camba escribió el relato de viajes *El destierro*, se adentró en el género novelístico con *El matrimonio Restrepo* y hasta escribió panfletos anarquistas y revolucionarios, de los que nunca se arrepintió, pero donde alcanzó el esplendor fue con sus artículos de prensa y, en especial, con sus crónicas de corresponsal en el extranjero, iniciadas a partir del día en que, al regreso de su estancia en Argentina, al encontrarse por Madrid con Leopoldo Romero, director del diario *La Correspondencia de España*, éste le propuso ir como corresponsal a Constantinopla y Julio Camba no dudó ni un instante y allí que se fue. De Estambul a Madrid y, a partir de 1916, como colaborador del *ABC*, de Madrid a Alemania, París y Londres, desde donde informó sobre el desarrollo de la Primera Guerra Mundial. Y a Nueva York y a Madrid de nuevo, en donde, después de la proclamación de la República, escribió unos artículos, recogidos en el libro *Haciendo República*, no menos sorprendentes que los de sus estancias en el extranjero. Un sin parar que hizo de la suya una escritura original y asombrada ante la alteridad.

El periodista Julio Camba lo deja bien claro en las primeras líneas de *La ciudad automática*, el libro donde recoge sus crónicas neoyorquinas de los años treinta: Nueva York es una ciudad que le irrita, pero que le atrae de un modo irresistible. Y cuanto más le atrae, más le irrita esta ciudad que sólo vive para un presente desconectado del pasado y del porvenir, una urbe automática y, contra lo que cabe esperar después de la declaración, la ciudad romántica por excelencia, "por su brutalidad y su codicia, por su estridencia, por su violencia, por su culto de las catástrofes, por su sacrificio constante del pasado y del porvenir al momento presente, por la organización comercial de sus crímenes y la organización criminal de sus negocios, por su clima contradictorio, desmesurado e incontrolable; por su afán de escalar el cielo haciendo cada año un edificio más alto que los demás, y, en suma, por su ilimitación" y porque nada puede ser más romántico que el prohibir las bebidas alcohólicas para elevar a la categoría de delito el acto de tomarse un aperitivo.

La Nueva York de Julio Camba no es la de los versos vanguardistas de Lorca, a quien las estrellas le habían parecido anuncios luminosos, sino un lugar en plena Depresión en cuyas calles pululan desempleados que venden manzanas (*unemployed: buy apples*), pero que se crece ante los retos y las catástrofes; una ciudad en la que no hay cambios climáticos porque refrigeradores y calefacciones compensan las inclemencias naturales y en la que los inmigrantes, procedentes de Europa e Iberoamérica, se metamorfosean de forma acelerada y gradual; una urbe artificial donde, en oposición explícita a la visión lorquiana, los anuncios luminosos han sustituido a las estrellas.

Por más que, siguiendo la estela de lo asentado por algunos de sus contemporáneos, haya sido considerada por la crítica como una obra maestra, lo cierto es que la calidad de los artículos reunidos en *La ciudad automática* no es homogénea. ¿Podría serlo, dada la premura a la que obliga una corresponsalía? Los llamémoslos étnicos, dedicados al barrio de Harlem o al mundo judío han perdido la capacidad de asombrar, así como los que conforman la segunda parte del libro, en donde se abordan asuntos sobre los Estados Unidos en general: el pistolerismo, el arte, la literatura, la sastrería y la construcción en serie; en definitiva, la automatización, que es la principal crítica de Julio Camba a la cultura norteamericana. Aunque traspasados por el suave y fino humor del autor, apenas una leve ironía que no

busca el sarcasmo ni la carcajada sino la sonrisa leonardesca y la complicidad del lector, no consiguen la nobleza de los memorables. Entre ellos, el que da título al libro, "Un automático", sobre los autoservicios, o el hilarante sobre la ley seca "La ciudad del buen vino", en el que, después de darle la vuelta a la tortilla, concluye que gracias a la ley de Prohibición, América puede llegar a convertirse en el único lugar del mundo donde pueda beberse un verdadero vaso de buen vino. En todos Julio Camba se convierte en los ojos del lector, se distancia de lo observado y encauza su escritura por los caminos de la perplejidad, una de las más atrevidas formas de inteligencia. –

– Leah Bonnín

SEMBLANZAS

## En busca de la perfección

**William Beckford**
***Memorias biográficas de pintores extraordinarios***
**Ed. Sexto Piso, Madrid, 2008, 120 pp.**

Considerado como uno de los maestros espirituales de Lord Byron, William Beckford fue un excéntrico de veleidades dandísticas que a los diecisiete años decidió que su vida nunca respondería a lo esperable de un joven aristócrata en la Inglaterra georgiana. Se entregó entonces a una suerte de "desarreglo" rimbaudiano *avant la lettre* cuyo resultado fue la transformación de la casa familiar en la abadía gótica de Fonthill, una peregrinación por España y Portugal en busca de horizontes más anchos y exóticos y una serie de textos, el más importante de los cuales es *Vatbek*, archiconocida fábula arabizante que cuenta la poco ortodoxa historia de un califa que vende su alma al diablo. Se reeditan ahora estas *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* que fueron su primera empresa literaria (debió escribirlas alrededor de los dieciocho años) y que, como todo en Beckford, son cualquier cosa menos inocentes.

El origen de esta obra la explica Miguel Martínez-Lage en su oportuno postfacio: Beckford escribió estas biografías noveladas para ilustrar la colección pictórica familiar, formada en su mayor parte por obras de olvidados pintores flamencos acerca de los que apenas se sabía nada. Para un artista ya inclinado a la recreación fantasiosa del pasado, esta temática suponía una tentación difícil de resistir. De los cinco textos que componen el libro, los tres primeros son los más ortodoxos y, salvo algunos detalles, como la supuesta reconstrucción de diálogos y ciertos detalles novelescos y humorísticos, el estilo es más contenido y clásico. Establecen ya el esquema que da forma al libro: la narración de las peripecias vitales de unos artistas que buscan la perfección de su arte de manera más o menos inspirada. Sin embargo, es en los dos últimos donde se despliega todo el genio de Beckford a través de narraciones de un humor cáustico y mordaz en las que los protagonistas son respectivamente, un pintor cuya obsesión por la anatomía reviste matices sospechosamente necrófilos (uno de los temas recurrentes en la siempre perversa literatura beckfordiana) y un artista de extrema cursilería que, en su consagración a lo insignificante, acaba sus días consumido y pintando una pulga. Es en estos casos donde queda patente el gusto de Beckford por lo macabro, lo ridículo y lo impostadamente magnífico.

Por ello, no es extraño que el título, al calificar de "extraordinarios" a los pintores de los que trata, sugiera casi inevitablemente una doble lectura. El lenguaje superlativo es habitual en Beckford, pero casi siempre con una intención satírica. Los protagonistas de estos cinco relatos biográficos, a excepción del macabro Blunderbussiana, son oscuros personajes de la escuela renacentista flamenca que gozan del éxito gracias a las alabanzas de un público de gustos aburguesados y vulgares que aplaude, sobre todas las cosas, un realismo pictórico que Beckford, en su búsqueda de lo fantástico y lo sublime, no podía sino mirar con ironía. Y, en efecto, es esta mirada uno de los valores más atractivos del libro. Los nombres parlantes, la minuciosa descripción de cuadros en términos claramente paródicos o las narraciones de cuitas sentimentales casi pastoriles sirven para articular un libro cuya pretensión de seriedad es demasiado lejana. Tampoco parece que Beckford invirtiera excesivas fuerzas en el pulido de este texto que, por momentos, abusa del empleo de ciertos recursos (precisamente los ya citados superlativos) que terminan por resultar redundantes.

En todo caso, a la hora de enfrentarse a este texto que el propio autor quiso menor y divertimento (no en vano consideró durante toda su vida que sólo *Vatbek* respondía a sus aspiraciones literarias más elevadas) es necesario sobreponerse a la extrañeza inicial que provoca y reconocer las virtudes de este polígrafo que, con una inconsciencia casi sonámbula, se adentró en fascinantes cuestiones sobre la subversión del género biográfico y su transformación en impostura, en imaginación y, al fin y al cabo, en ficción. Pessoa escribió que la literatura es la demostración de que la vida no basta. A Beckford no le bastó su propia vida, que quiso de una magnificencia inédita, extraordinaria, casi satánica, ni tampoco su relato, la biografía, como demuestra este libro en el que, tomando la senda que luego seguirían Pater o Borges, adquiere una dimensión nueva al dejarse invadir por la fantasía. Minoritaria y exquisita, con lo que este vocablo implica de raro y sutil, esta edición de las *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* demuestra que, al margen de las obras mayores, el rescate editorial de opúsculos es mucho más que una curiosidad erudita. –

– Carlos Primo